



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Abgrund der Oberfläche. The Real Eighties – Amerikanisches Kino 1980-1989

Binotto, Johannes

Abstract: «If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.» Mit diesen berühmten Worten brachte der amerikanische Künstler Andy Warhol schon in den Sechziger Jahren sein künstlerisches Selbstverständnis auf den Punkt. Unbeabsichtigt und prophetisch formulierte er damit auch das Credo jenes Jahrzehnts, in dem Warhol endgültig zum Kunst-Unternehmer und seine Bilder zum ubiquitären Innendekorationsstück werden sollten. Die von Andy Warhol zeitlebens zelebrierte Obsession für das Oberflächliche, für den äusserlichen Look und die Erscheinung, für den Stil ohne Tiefe – das ist es auch, weswegen die 1980er Jahre und deren Lifestyle bis heute unter Verdacht stehen. Tatsächlich aber verbirgt sich in Warhols Diktum eine subtile Pointe, die sich zeigt, je nachdem, wie man den Satz „There's nothing behind it“ betont. Denn die Behauptung, dass hinter den Oberflächen weiter nichts stecke, lässt sich auch so lesen, dass hier nicht nichts, sondern vielmehr das Nichts an sich, die pure Negativität stecke. Entsprechend wäre auch für die Kultur und insbesondere das US-Kino der Achtzigerjahre eine ähnliche Verteidigung angebracht. Was, wenn sich auch hier gerade im obsessiven Zelebrieren von Oberflächen eigentlich ein schauriger Abgrund öffnet, wie bei Warhol?

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

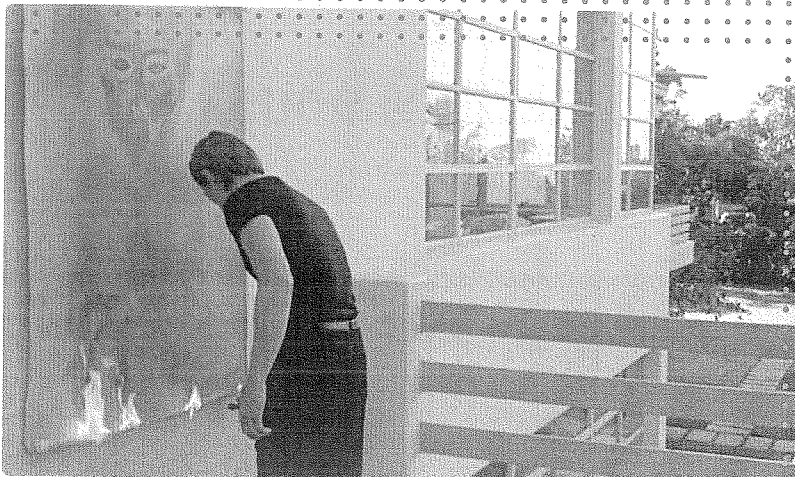
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-80448>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Binotto, Johannes (2013). Abgrund der Oberfläche. The Real Eighties – Amerikanisches Kino 1980-1989. Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino, (4.13):12-21.



«... dazu tut Not, tapfer bei der Oberfläche,
der Falte, der Haut stehen zu bleiben ...»

Friedrich Nietzsche

«A terrible signal
Too weak to even recognize
A gentle collapsing
The removal of the insides»

Talking Heads

ABGRUND

DER OBERFLÄCHE

The Real Eighties –

Amerikanisches Kino 1980–89

«If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.» Mit diesen berühmten Worten brachte der amerikanische Künstler Andy Warhol schon in den sechziger Jahren sein künstlerisches Selbstverständnis auf den Punkt. Unbeabsichtigt und prophetisch formulierte er damit auch das Credo jenes Jahrzehnts, in dem Warhol endgültig zum Kunstunternehmer und seine Bilder zum ubiquitären Innendekorationsstück werden sollten. Die von Andy Warhol zeitlebens zelebrierte Obsession für das Oberflächliche, für den äußerlichen Look und die Erscheinung, für den Stil ohne Tiefe – das ist es auch, weswegen die achtziger Jahre und deren Lifestyle bis heute unter Verdacht stehen.

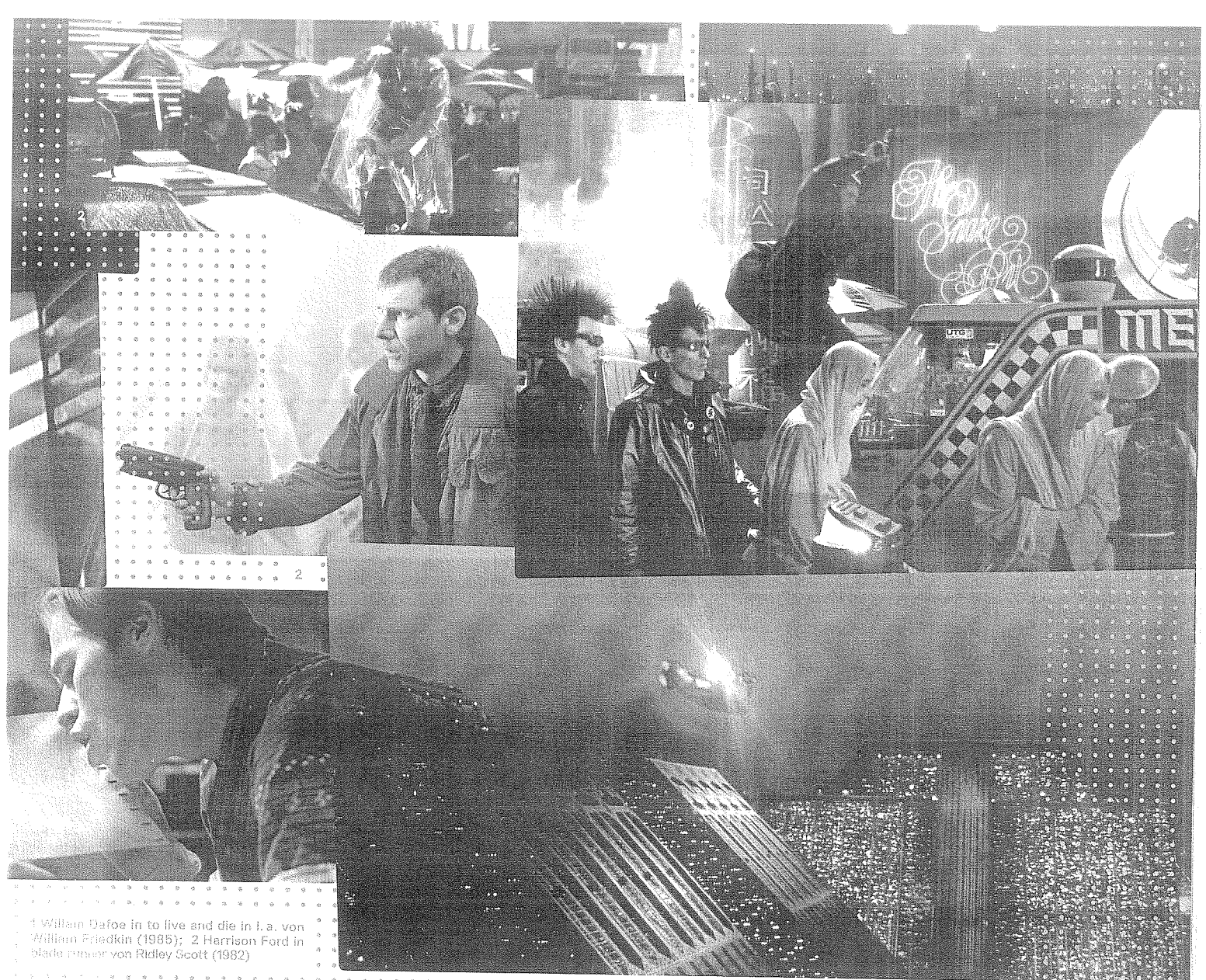
Tatsächlich aber verbirgt sich in Warhols Diktum eine subtile Pointe, die sich zeigt, je nachdem, wie man den Satz «There's nothing behind it» betont. Denn die Behauptung, dass hinter den Oberflächen weiter nichts stecke, lässt sich auch so lesen, dass hier nicht nichts, sondern vielmehr das Nichts an sich, die pure Negativität stecke. Es ist diese Zurschaustellung des Mangels, die «Präsenz der Absenz» – so hat die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Barbara Straumann in ihren Arbeiten zu Warhol überzeugend

dargelegt –, um die es dem Künstler in Wahrheit geht. In Warhols Ästhetik der Distanzierung und Verflüchtigung komme zum Vorschein, was sich eigentlich jeglicher Darstellung verweigert. In der mangelnden Tiefe der Kunstwerke zeigt sich der absolute Mangel, der Tod selbst, der unüberschreitbare und letztlich unvorstellbare Horizont aller Dinge.

Deck-Arten

Dementsprechend wäre auch für die Kultur und insbesondere das US-Kino der achtziger Jahre eine ähnliche Verteidigung angebracht. Was wäre, wenn sich auch hier gerade im obsessiven Zelebrieren von Oberflächen eigentlich ein schauriger Abgrund öffnet, wie bei Warhol? Dazu passt jene furiose Szene, mit der William Friedkin in seinem Thriller *TO LIVE AND DIE IN L.A.* seinen Antagonisten, den Falschmünzer Eric Masters, vorstellt. Wie Warhol mit seinen Serienbildern, dekonstruiert auch Masters den Kult des Originals: Die gemalten Bilder zündet er an und betrachtet ihre Zerstörung, seine wahren Kunstwerke hingegen sind die akribischen Siebdrucke von Dollarnoten, deren virtuose Herstellung die Kamera fasziniert dokumentiert. Warhol hatte auf seinem Gemälde «200 One Dollar Bills» das Geld noch als offensichtliche Reproduktionen ausgewiesen. Masters aber geht einen entscheidenden





1 William Dafoe in *to live and die in l.a.* von William Friedkin (1985); 2 Harrison Ford in *blade runner* von Ridley Scott (1982)

Schritt weiter: Seine Blüten sind perfekt. Das falsche Geld ist vom echten nicht mehr zu unterscheiden. Hier, wie überall im Film, existiert Echtheit nur noch als nostalgische Vorstellung. Auch der Mythos vom aufrechten Polizisten, wird man erkennen müssen, ist eine Blüte – die wahren Bullen erweisen sich allesamt als falsche Hunde. Keine Ehre mehr im Leib – *There's nothing behind it.*

Der Titel «The Real Eighties», unter dem das Österreichische Filmmuseum dieser Tage eine gross angelegte Filmreihe zu den Achtzigern präsentiert, die auch im Zürcher Filmpodium gezeigt werden wird, müsste man wohl komplett gegen den Strich lesen und das Reale im Titel gerade als jenen bodenlosen Bereich verstehen, der sich jenseits aller Vorstellungen und Symbolisierungen auftut. Im scheinbar so gefälligen Zelebrieren von Oberflächen, wie man es dem Kino der achtziger Jahre vorwirft, zeigte sich demnach ein schonungsloser Wille, in jene schwindelerregende Leere des Realen zu starren, die hinter den Erscheinungen lauert.

Das ist denn auch die erschütternde Lektion, welche die neonglitzernden Nachtlandschaften in Ridley Scotts *BLADE RUNNER* für den Privatdetektiv Deckard bereithalten. Deckard hat den Auftrag, entlaufene Roboter, sogenannte Replikanten, die exakt den menschlichen Vorbildern nachgebildet sind, aufzuspüren und zu vernichten. Doch so wie den gejagten Replikanten ihre Künstlichkeit nicht anzusehen ist, droht umgekehrt der Jäger sich als

blosser Maschinenmensch zu entpuppen. Dabei ist es von besonderem Hintersinn, dass der Name des Detektivs an jenen des Philosophen René Descartes erinnert. Deckard ist jedoch gleichsam die Inversion des grossen Denkers. Descartes hatte auf dem Zweifel an der Welt die ultimative Sicherheit des Subjekts gegründet. Wo man zweifeln kann, muss es doch immerhin noch den Zweifler geben. Für Deckard indes ist das Subjekt selbst zum zweifelhaften Ding geworden. Die Menschen sind von ihren mechanischen Wiedergängern nicht mehr zu trennen, sie sind eingegangen in ein Universum der blossen Täuschungen. So wie die Origami-Figuren, die einer von Deckards Kollegen bastelt, nicht Körper, sondern eigentlich nur gefaltete Flächen sind, so verschwindet letztlich auch Deckard restlos in den ihn umgebenden Oberflächen. Der Detektiv dringt mit seinen Investigationen nicht mehr in die Tiefe vor, sondern deckt nichts anderes auf als seine eigene Künstlichkeit, seine Oberflächlichkeit. Er ist selber nur ein Deck-Phänomen, eine *Deck-Art*.

Selbst das Happy End, das Ridley Scott auf Druck der Studios für die ursprüngliche Kinoversion drehen musste, konnte daran nichts ändern, sondern verstärkte in Wahrheit noch die unbequemen Einsichten des Films. Denn in seiner penetranten Kitschigkeit erweist sich das Happy End erst recht als das, was es ist: eine blosser Deck-Phantasie, eine weitere gefälschte Oberfläche, hinter der nichts ist.

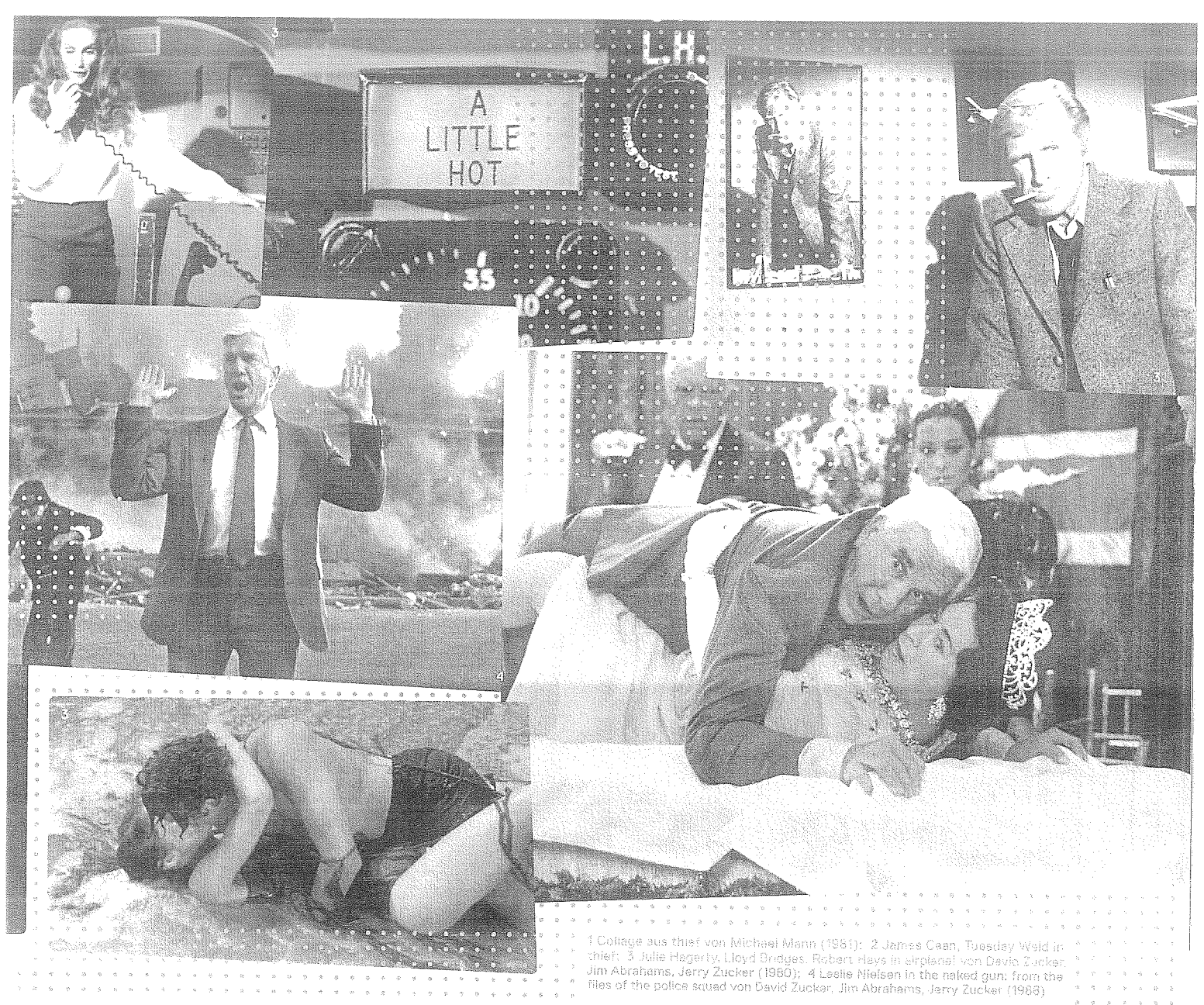


Collage als Weltsicht und Prinzip

Dieser abgründigen Faszination für Oberflächen entsprechen denn auch Techniken und Verfahren, wie man sie in den Filmen der achtziger Jahre antrifft und die nicht nur die Machart der Filme bestimmen, sondern mitunter auch in diesen selbst verhandelt werden. In Michael Manns *THIEF* führt der titelgebende Einbrecher alles, wofür es sich zu leben lohnt, als Collage auf einem Blatt Papier bei sich. Die Collage ist sein Lebensentwurf, den er beim gemeinsamen Essen jener Frau vorzeigt, die er heiraten möchte. Aus Fotos und Zeitschriftenschnipseln hat sich der entwurzelte Berufsverbrecher seinen Traum von einer besseren Zukunft zusammengeklebt: eine Frau, noch ohne Gesicht, der Knastkumpel, grosse und kleine Kinder, ein Haus, ein Auto. Das Bild ist rührend in seiner Naivität – unbeholfen und fragil. So wie auf der Collage die verschiedenen Schnipsel auf einer Fläche zusammenstossen, sich zu einer platten Darstellung arrangieren, ahnt der Zuschauer schon, dass die hier vorgestellten Wünsche niemals plastisch werden können. So ist denn ausgerechnet in jenem Moment, in dem sich die Collage zu verwirklichen scheint und in dem aus der zweidimensionalen Vorstellung dreidimensionale Präsenz werden sollte, jener Augenblick gekommen, in dem sich alles auflöst. Die Collage kann nicht Wirklichkeit werden, sie muss Oberfläche bleiben. *There's nothing behind it*. Der Dieb ist zwar unbestrittener Meister darin, einzubrechen,

einzudringen in Gebäude ebenso wie Tresore, mit Bohrern, deren Bewegung die Kamera aufnimmt, oder mit funkenspeidendem Feuer, von dem das Filmbild sich berieseln lässt. Doch alle diese scheinbaren Bewegungen ins Innere bleiben vergeblich. Jener letzte Coup, der es dem Dieb erlauben würde, sich endgültig vom Geschäft zurückzuziehen und die Collage seiner Wünsche zu verwirklichen, wird ihm verweigert. Mögen die Werkzeuge des Diebes auch in den Tresor eindringen, er selber bleibt dabei doch immer aussen vor. Für den Dieb gibt es kein Innerhalb, keine Intimität jenseits der Oberflächen. Und wenn er am Ende doch noch jene Gangsterbosse besiegt, die ihn hintergangen haben, gelingt ihm das nur, wenn er eben jenen Traum aufgibt, für den zu kämpfen es sich überhaupt erst lohnt. Erst wenn der Dieb sein Auto und sein Haus anzündet, alle Freunde verloren hat und die Frau mit dem adoptierten Kind für immer fortschickt, wird er gewinnen können. Erst wenn er die Collage zerreisst und damit endgültig anerkennt, dass nichts dahinter war, erst dann hat der Dieb wieder eine Chance, eine Chance freilich, die nichts bringt: Errungen hat er nichts als das Nichts selbst, eine entleerte Existenz.

In einer Welt, die nur aus Imitationen besteht, führen Ausbrüche buchstäblich nirgends hin. Das sollte sich denn auch als die tragische Logik in der von Michael Mann produzierten Polizistenserie «Miami Vice» erweisen, dem grossen TV-Ereignis der Achtzi-



1 Collage aus *Thief* von Michael Mann (1981); 2 James Caan, Tuesday Weld in: *Thief*; 3 Julie Hagerty, Lloyd Bridges, Robert Hays in *Airplane!* von David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker (1980); 4 Leslie Nielsen in *The Naked Gun: From the Files of the Police Squad* von David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker (1988)

ger. Folge für Folge, Season für Season endet mit einem Pyrrhus-sieg, der die Figuren nur immer rettungsloser ins Netz aus Tricks, Täuschungen und gefälschten Identitäten verstrickt. «I start to fall for the players», sagt der Undercover-Polizist Sonny Crockett in einer der Folgen. Er, der von Berufs wegen allen etwas vorspielt, geht selber den Täuschungen der Taschenspieler auf den Leim. Dabei erweist sich der Begriff «Undercover» als ironischer Kommentar: Unter dem Cover ist gar nichts, hier gähnt die Leere. Zu Recht hat diese Serie so viel Aufhebens von Äusserlichkeiten gemacht, von den richtigen Schuhen und passenden Anzügen – als blosse Collagen-Subjekte sind die Personen von ihren Verkleidungen nicht zu trennen. Der verdeckte Ermittler ist mit der Verdeckung selbst identisch, in der Larve steckt seine ganze Persönlichkeit.

... und als Witz

Während bei Michael Mann die Collage zum tragischen Sinnbild für die Vergänglichkeit allen Tuns in einer platten Welt geworden wird, nutzen andere Regisseure exakt dasselbe Collage-Prinzip für ihren anarchischen Witz. Wie der amerikanische Traum bei Michael Mann sind auch die Parodien des Filmemacher-Trios David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker nichts als bizarre Collagen, in denen die Versatzstücke, die Gesten und Formeln einzelner Kinogen-

res auseinandergeknippt und dann krude neu zusammengeklebt werden. Da wird das Szenenrepertoire des Katastrophenfilms zum irrwitzigen Brüller *AIRPLANE!* umarrangiert, und ähnlich ergeht es dem Genre des Agentenfilms in *TOP SECRET* oder in *NAKED GUN* dem Polizistenthiller. In der Collage-Technik selbst steckt bereits der ganze Witz dieser Filme: Sie setzen die vertrauten Einzelteile neu und falsch zusammen. Der Slapstick geht hier nicht von einer bestimmten Aktion der Figuren aus, sondern vielmehr von der Konstruktion des Films an sich. Oder anders gesagt: Bei Zucker, Abrahams, Zucker rutschen nicht die Figuren auf Bananenschalen aus, es ist der Film selbst, der konstant ins Rutschen gerät, indem er urplötzlich die Register, den Ton, das Genre wechselt. Wenn in *AIRPLANE!* der Pilot mit seiner Geliebten am Strand von der Brandung überschwemmt wird und danach in Algen und zähem Schmutzschaum liegt, ist das erst wirklich komisch, wenn man darin die Verballhornung jener ikonischen Strandszene aus Fred Zinnemanns *FROM HERE TO ETERNITY* erkennt. Und wenn während der Autofahrt von Offizier Rex Kramer die Landschaft im Hintergrund sich nicht nur als offensichtliche Rückprojektion zu erkennen gibt, sondern dort plötzlich eine Indianerhorde auftaucht, liegt der unwiderstehliche Reiz dieser Sequenz einzig darin, wie hier Techniken und Formeln des Kinos durcheinandergewirbelt werden. Wiederum ist auch hier die Pointe, dass sich hinter der



artifiziiellen Oberfläche des Films nichts verbirgt. Die Figuren bleiben bloss Puppen, so wie der aufblasbare Autopilot im Cockpit, statt dass sie Witze reiissen, ist es der Film selbst, der an ihrer Stelle Faxen macht.

Selbstreflexion, Simulation

Offenkundig funktionieren damit die Filme von Zucker, Abrahams, Zucker auch als verspielte Metakommentare über das Kino und dessen Regeln. Dasselbe liesse sich vielleicht generell für die Filme der achtziger Jahre sagen. Insofern diese Filme bewusst an der Oberfläche verbleiben, sind sie gleichsam zur Selbstreflexivität verdammt. Nicht umsonst bedeutet das Wort «Film» ja laut Wörterbuch Häutchen, Membran, Oberfläche. In den glänzenden Oberflächen, so könnte man sagen, spiegelt und erkennt sich das Medium unweigerlich als das, was es ist, eben nur Film, nur Schicht.

Niemand hat diese Selbstreflexivität des Kinos der achtziger Jahre so radikal durchdacht wie der Regisseur Brian De Palma. Sein Verschwrungsthriller *BLOW OUT* um einen Tontechniker, der glaubt, versehentlich ein Attentat belauscht zu haben, ist vor allem eine Lektion in Kintotechnik. Wenn der Protagonist aus Zeitungs-fotos von einem Autounfall eine Sequenz zusammenstckelt, die

zu seinen Tonaufnahmen passt, praktiziert er damit nur das tägliche Handwerk eines jeden Synchron-technikers. Umso paradoxer ist es, wenn er so den Beweis erbringen will, dass der Unfall in Wahrheit ein Mordanschlag war. Denn wie sollte etwas, das erst nachträglich fabriziert wurde, Beweiskraft haben? Und wenn es tatsächlich möglich ist, mit Fingiertem die Wahrheit zu zeigen, wer kann dann noch garantieren, dass sich nicht umgekehrt die Wahrheit nur wieder als Fiktion erweist? Der Philosoph Jean Baudrillard hat dieses Dilemma unter den Begriff der «Simulation» gebracht: Simulation ist nicht zu verwechseln mit Imitation, denn diese behält noch den Unterschied zwischen Original und Imitat bei. «Dagegen stellt die Simulation die Differenz zwischen «Wahrem» und «Falschem» (...) immer wieder in Frage. Ist ein Simulant, also jemand, der «wahre» Symptome produziert, krank oder nicht?» Wenn ein Simulant so weit geht, dass er tatsächlich Schweissausbrche, Fieber, Schüttelfrost produziert, wie ist er dann noch von den sogenannten «echten» Kranken zu unterscheiden? Simulationen werden zu Originalen.

Bei Brian De Palma erweist sich so der Film als exemplarisches Medium der Simulation. Da den zweidimensionalen Kinobildern buchstäblich die Tiefe fehlt, wird es unmöglich, hier noch ein Davor von dem Dahinter zu unterscheiden. Die oberflächliche Camouflage ist vom dahinter Camoufiierten nicht zu trennen. Im



1 John Travolta und Nancy Allen in *Blow Out* von Brian De Palma (1981);
 2 Craig Wasson, Gregg Henry, Melanie Griffith, Deborah Shelton in *Body Double* von Brian De Palma (1984); 3 Roddy Piper in *They Live* von John Carpenter (1988)

Zelluloid des Films finden wir – wie es bei Baudrillard heisst –, dass «die Realität selbst (...) mit ihrem eigenen Bild verschmolzen ist.» Im Film ist alles Simulation und damit alles zugleich wahr und falsch – mit extremen Konsequenzen: In *BLOW OUT* haben die finierten Bilder echte Leichen zur Folge, während ein echter Todeschrei in einem fadenscheinigen Horrorstreifen als Soundeffekt verwendet wird.

In seinem verkannten Meisterwerk *BODY DOUBLE* ist die Simulation noch totaler, Echtes und Gefälschtes noch perfekter zusammengeschmolzen: Die Figuren des Films sind allesamt Schauspieler, die zwar fortwährend aus der Rolle fallen, von denen man aber nicht wissen kann, ob sie nicht gerade dann nur wieder eine weitere Show abziehen. In einer Szene spielt der erfolglose Hollywood-Darsteller Jake Scully in einem Musikvideo zum Song «Relax» der Band Frankie Goes to Hollywood. Als er danach hinter die Kulissen geht, hat er dort Sex mit seiner Partnerin, und während die beiden – wie einst James Stewart und Kim Novak in Hitchcocks *VERTIGO*, auf den De Palma explizit anspielt – ganz in ihrem Kuss und ihrer Lust versunken scheinen, zeigt sich plötzlich im Spiegel an der Tür das Drehteam eines Pornofilms. Jenseits des Sets, muss der Zuschauer erkennen, geht das Schauspiel nur weiter. Hinter den Kulissen ist vor den Kulissen. Die Simulation macht keinen Unterschied zwischen On- und Off-Stage. So wie gespielter Film-Sex und

«echter» Porno-Koitus nicht mehr unterschieden werden können, so ist hier alles Künstliche auch echt und alles Echte immer nur *fake*. In diesem Zusammenhang ist denn auch der Filmtitel hochsignifikant: Mit dem Begriff «Body Double» verweist er auf jene gängige Filmpraxis, für Grossaufnahmen bestimmter Körperteile nicht den tatsächlichen Star, sondern einen Ersatz, ein Körperdouble zu verwenden. Tatsächlich aber geht es in De Palmas Film gerade darum, zu zeigen, dass die Körperdoubles längst schon alles andere eliminiert haben. So etwas wie echte Körper gibt es nicht. Alle sind sie Body Doubles, Körpersimulationen, so wie die grausigen Aliens in Menschengestalt aus John Carpenters *THEY LIVE*.

Violence Is Only Skin Deep

Es ist wohl gerade diese grausige Erkenntnis, dass selbst Personen mit ihren Körpern nur blosse Body Doubles sind, Simulationen mit nichts dahinter, das einen dazu treibt, eben diese Körper zu öffnen, die Haut zu durchbohren, sei es in der Hoffnung, dabei doch noch zu so etwas wie Substanz vorzudringen, oder um sich endgültig zu vergewissern, dass die Hülle tatsächlich leer ist. In *THEY LIVE* genügt eine Röntgenbrille, um die blutige Fratze der Ausserirdischen hinter der glatten Menschenhaut zu sehen. Der Attentäter aus *BLOW OUT* stranguliert seine Opfer mit einem Draht,



1 Richard Gere und Lauren Hutton in *American Gigolo* von Paul Schrader (1980); 2 Buchcover «American Psycho» von Bret Easton Ellis; 3 *White Dog* von Samuel Fuller (1982); 4 Martin Landau und Jerry Orbach in *Crimes and Misdemeanors* von Woody Allen (1989)

nete, anders sehen müssen. Auch wenn dessen Hauptfigur, der von Richard Gere gespielte Edel-Callboy Julian Kay, vor jener Gewalt zurückschreckt, in der Bateman sich exzessiv suhlt – die beiden sind doch eigentlich ein und derselbe: gegenseitige Simulakren.

In den gleitenden Bewegungen von Schraders Kamera über Geres nackten Körper, über die Auslegeordnung von Anzügen und passenden Hemden wie auch durch die sterilen Einrichtungen der Luxusapartments findet man denselben Prozess wie in den detaillierten Beschreibungen bei Bret Easton Ellis. Die Gewalt in *AMERICAN GIGOLO* mag latent bleiben, aber gerade das macht sie extrem. Von der Latenz selbst, der blossen Absenz, geht eine extremere Gewalt aus als von Patrick Bateman mit seinem Hackebeil. Die Gewalt der Latenz, die Gewalt der Leere mag nicht Personen töten, sondern will das Subjekt restlos auslöschen. In den merkwürdigen Kameraeinstellungen von *AMERICAN GIGOLO* sehen wir immer wieder: nichts. Sie zeigen uns eine Leere, die der Berliner Filmwissenschaftler Sulgi Lie als «Subjektivität ohne Subjekt» identifiziert hat. Was uns Schraders Bilder zeigen, ist der «körperlose Blick eines Nobody», verstörende Ansichten einer reinen Aussenseite ohne Inhalt. Simulationen ohne die Spur des Originals.

Einer, der mit dieser Zurückgeworfenheit auf das Äusserliche bis zum Schluss gehadert hat und sich ihr schliesslich doch nicht verweigern konnte, war *Sam Fuller*. Mit *WHITE DOG* drehte er einen

Film, der von der Verzweiflung darüber handelt, dass die Personen nur noch aus Haut bestehen. Der titelgebende weisse Hund, findet die junge Frau heraus, der er zuläuft, wurde von seinem früheren Besitzer darauf abgerichtet, alle Menschen mit schwarzer Haut sofort anzufallen. Der Hundetrainer Keys, selber ein Schwarzer, soll die Bestie umerziehen. Doch als ihm dies gelingt, geht der Hund nun auf die Weissen los. Das Tier bleibt rettungslos in die äusseren Erscheinungen verbissen – zähnefletschendes Sinnbild einer ganzen Zeit.

Hoffnungslos nostalgisch

Was aber tun jene, die Fullers Kraft nicht haben, «tapfer bei der Oberfläche stehen zu bleiben», wie es bei Nietzsche heisst? Sie flüchten sich in nostalgische Vorstellungen, dass es hinter dem Schein doch noch etwas anderes geben möge. Der Arzt Judah Rosenthal aus Woody Allens sagenhaftem *CRIMES AND MISDEMEANORS* etwa, der seine Geliebte umbringen lässt, nur um sein Ansehen zu wahren, zerbricht am Ende genau daran, dass ihm sein Unterfangen so gut geglückt ist. Verzweifelt und alleingelassen mit seiner geheimen Schuld, von der in dieser Welt des perfekten Scheins niemand etwas wissen will, sehnt sich Rosenthal zurück nach einem Gott, der hinter den Dingen steht. Dabei geht es ihm



gar nicht mal darum, dass ihm verziehen werde, sondern nur darum, dass dieser Gott seine Schuld zumindest anerkennen möge. Weil Rosenthal die absolute Immanenz der perfekten Oberfläche nicht aushält, flüchtet er sich in die Transzendenz der Religion. Ein zürnender Gott, der einen schuldig spricht, ist immer noch besser auszuhalten als die erschütternde Einsicht, dass es Gott gar nicht gibt und mithin auch keine Moral, keine Schuld, keine Sühne, keinen Sinn.

Und wer sich nicht in einen neuen Glauben retten mag, der flieht zurück in den alten; der flieht in die Vergangenheit, als hinter den äusseren Erscheinungen noch etwas zumindest vermutet werden konnte. Ob das – neben der immer grösseren kommerziellen Bedeutung von Teenagern als zahlungskräftigem Zielpublikum – nicht mit ein Grund war, warum der Highschool- und Collegefilm zum derart zentralen Genre der Achtziger werden sollte? Wehmütig erinnert sich der Zuschauer hier jener Zeit an der Schwelle zum Erwachsenenleben, als man noch den Traum hatte, da draussen in der Welt warte etwas Echtes und nicht nur Simulationen über Simulationen. Sei es, dass man wie Walter in *THE SURE THING* von Rob Reiner vom ersten Mal phantasiert, sei es, dass man nur vom perfekten Streich träumt wie die Titelfigur in *FERRIS BUELLER'S DAY OFF* von John Hughes – alle Protagonisten glauben noch an das grosse Ding.

Doch werden nicht wenige und mit die besten Vertreter des Genres auch diese Nostalgie als blosser Schutzphantasie demontieren. Selbst der so heitere als *FAST TIMES AT RIDGEMONT HIGH* von Amy Heckerling ist bei allem Witz auch erstaunlich nüchtern darin, wie er eine Generation porträtiert, für die es ausser Träumen und Deckphantasien nichts zu gewinnen gibt. Die Karriere des senior student Brad Hamilton führt ihn vom Burgerschuppen über den Piratenimbiss gerade mal zum Tankstellenshop, wo er sein Dasein als Verkäufer fristen wird. Und auch all die Mädchen und Jungs, die im Einkaufszentrum jobben, werden wohl auf immer dort bleiben. Auch für den ewig bekifften Jeff Spicoli wird sich in Zukunft nichts ändern, ausser dass der Stoff, an dem er sich berauscht, härter wird. Noch tragischer aber ist das Schicksal des italoamerikanischen Jungen Sheik aus John Sayles' *BABY IT'S YOU*, der überzeugt ist, der neue Frank Sinatra zu werden. Doch der Grössenwahn, der im College die anderen Schüler noch zu beeindrucken vermag, hält der Realität nicht stand: als Sheik aus der Schule fliegt, wäscht er Teller in einem Nachtclub in Florida, an den Wochenenden darf er Sinatra mimen – indem er zu dessen Platten stumm die Lippen bewegt. Wenn auch der Film in den sechziger Jahren spielt, ist Sheik doch ganz eine Figur der Achtziger: Auch er ist ein Double, das es nie schaffen wird, ein Original zu werden, ist ein trauriger Simulant. Wenn er am Ende auf einer Klassenzusammenkunft mit sei-



nem ehemaligen Schulschatz noch einmal zu «Strangers in the Night» tanzt, ist dies ein letzter nostalgischer Versuch, vom vollen Leben zu träumen und die bodenlose Leere, die die beiden da draussen erwartet, wenigstens einen Song lang aufzuschieben.

Auch Charles und Lulu, die zufällig aufeinanderstossenden Hauptfiguren aus Jonathan Demmes grandiosem *SOMETHING WILD*, werden im Rahmen einer Highschool-Zusammenkunft versuchen, sich über die Sinnlosigkeit ihres jeweiligen Lebens hinwegzutäuschen. Er, der dröge Banker, kann an ihrer Seite so tun, als führe er jenes abenteuerliche Leben, vor dem er immer Angst hatte. Sie, die Entwurzelte, spielt an ihm jenen Traum vom heimeligen Liebesglück durch, den ihr der brutale Gatte verweigert hat. Dass der kriminelle Ehemann schliesslich ebenfalls auf der Klassenzusammenkunft aufkreuzt, scheint eine Bedrohung dieser Romanze, in Wahrheit aber hält der Schurke sie am Leben. Als traumatische Figur der Vergangenheit ist auch er eigentlich ein willkommener Agent der Nostalgie. Denn nur so lange, wie er sich zwischen Lulu und Charles stellt, können diese sich noch Illusionen über eine gemeinsame Zukunft machen. Wenn sich aber am Ende die beiden, nun gänzlich befreit von allen Altlasten, auf der Strasse gegenüberstehen, fragt man sich, ob es nicht gerade die Hindernisse waren, die die bittere Einsicht verhindert haben, dass sie beide gar nicht echt, sondern nur je des anderen Phantasie waren, oder ge-

nauer: deren Simulakren. Er hat den Wall-Street-Job an den Nagel gehängt und läuft nun im flippigen Outfit herum, sie hat umgekehrt ihren eigenwilligen Fummel gegen ein teures Deux-piece mit Hut getauscht. Die Rollen haben sich vertauscht, aber aus Hüllen bestehen die beiden nach wie vor. Das Dilemma der Simulation hält sie gefangen und mit ihnen das ganze US-Kino der Achtziger. *This is not an exit!*

Johannes Binotto

Verwendete Literatur

- Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978
- Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1991
- Bret Easton Ellis: *American Psycho*. New York 1991
- Sulgi Lie: *Die Aussenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*. Zürich 2012
- Friedrich Nietzsche: *Idyllen aus Messina/Die fröhliche Wissenschaft/Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1881 – Sommer 1882*. Berlin 1973
- Barbara Straumann: «Andy Warhol – Die selbstreflexive Diva» in: Elisabeth Bronfen und Barbara Straumann: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002
- Barbara Straumann: «exactly the same over and over again – Serialität und Wiederholung bei Andy Warhol» in: *figurationen 2* (2003)